3.

Metrik und Rhythmik in Tannhäusers Gedichten.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

von der

Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

genehmigt

und

nebst den beigefügten Thesen

öffentlich zu verteidigen

am 3. März 1894

von

K: L:

Johannes Siebert

aus Lietzow (Pommern).

Opponenten: Herr Konrad Richter, cand. phil.
„ Eduard Hoffmann, cand. phil.
„ August Kleinschmidt, cand. phil.

Berlin 1894
C. Vogt's Buchdruckerei
Linkstraße 16.

Die vorliegende Dissertation bringt mit Genehmigung der Fakultät nur einen Teil der eingereichten Arbeit. Die ganze Abhandlung erscheint unter dem Titel **„Tannhäuser. Inhalt und Form seiner Gedichte“** in den von Dr. Emil Ebering veröffentlichten **„Berliner Beiträgen zur germanischen und romanischen Philologie“** (E. Vogt's Verlag) als Nr. 5.

Meinen lieben Eltern.

Metrik und Rhythmik.

Zwei Gruppen von Gedichten sind in formaler Hinsicht bei Tannhäuser zu scheiden: diejenigen, welche in regelmäßig wiederkehrenden Strophen verlaufen, also die Nummern VII—XV, Lieder und Sprüche enthaltend, und die sogenannten Leiche, I—VI, welche mehr oder weniger verschiedene Systeme abwechseln lassen. Indem diese letzteren nicht nur mit ihrem auf den Tanz bezüglichen Inhalt von den sonstigen meist religiösen oder minniglichen Leichen abweichen, sondern auch ihre Form eine ganz andere ist, vor allem nicht die bei jenen übliche Zweiteiligkeit aufweist (vgl. Roethe, Reinmar v. Zweter, S. 354 ff.), gewinnen sie zwar als Vertreter einer eigenen Gattung ein ganz besonderes Interesse, erschweren aber andrerseits die metrische Analyse bedeutend, weil diese weder von der Einsicht in die den Aufbau bestimmenden Grundgesetze unterstützt wird, noch in allen Fällen einen Anhalt an der Wiederkehr der gleichen Systeme findet. Es wird daher zweckmäßig sein, von den Gedichten in regelmäßig wiederkehrenden Strophen auszugehen, um zunächst einen Einblick in Tannhäusers metrische Kunst zu gewinnen, und hier empfiehlt es sich wieder, die einfachsten Töne der Betrachtung zu Grunde zu legen.

Auf zehnmaliger Wiederholung der Langzeile zu 7 Hebungen mit klingendem Ausgang entsteht die Strophe der in XII zusammengefaßten Sprüche. Mit sehr geringen Ausnahmen tritt nach der 4. Hebung ein Sinneseinschnitt ein, der den Vers in 2 Hälften zerlegt. Da der weibliche Ausgang den Wert einer Doppelhebung

hat, bleibt am Anfange der Zeilen Raum für einen Auftakt, der denn auch der Regel nach steht. Die Langzeilen werden paarweise zusammengefaßt durch den Reim, und zwar in der Ordnung ababccddee; Dreiteiligkeit ist wohl vorhanden, kommt aber beim Vortrag nicht recht zum Ausdruck, da es dem ziemlich langen Abgesang an Einheit gebricht, und er selbst wieder in 3 gleiche Teile auseinanderfällt.

Dieselbe Langzeile bildet die Grundlage für die Strophen des 14. Gedichtes. In v. 1—4 und 6—8 hat sie genau die Form der in XII verwendeten, in v. 5 ist der Einschnitt in der Mitte stärker, indem der Vierhebungsvers durch den klingend ausgehenden dreihebigen ersetzt ist. Diese Abweichung zeigt sich deutlich in der 2.—6. Strophe, sie liegt aber auch in der 1. vor, wo die beiden ersten Silben von Düringen auf die Hebung fallen (vgl. Walther 35,15). v. 9 hat in der 1. und 2. Strophe vor der Cäsur nur 3 Hebungen, während man vier erwarten sollte. Ist diese Ungleichheit ursprünglich oder auf Textverderbnis zurückzuführen? Ehe wir die Frage entscheiden, sehen wir die entsprechenden Verse der folgenden Strophen genauer an. jâ weiz ich der herren niht ist regelmäßig; es fehlt zwar der Auftakt, doch kann dies im Ausruf nicht weiter auffallen. Anders steht es in Strophe 4 und 5. Hier ergäbe die Vierhebigkeit recht gewaltsame Betonungen: 4,9 dér wirt sprichet und 5,9 ówe (owé betont Tannh. VI, 4,3. 5,3. VII, 1,5), dazu wäre 4,9 das Fehlen des Auftaktes ungewöhnlich. Deshalb ist wohl besser zu lesen: der wirt spricht wé her gást und we wie daz lénget sich, die Verkürzung der ersten Vershälfte also auch für str. 4 und 5 anzusetzen. Dann stehen diesen sechshebigen Versen die gewöhnlichen siebenhebigen in str. 3 und 6 gegenüber. Ein solcher Wechsel ist aber nur erklärlich bei Annahme einer Pause an stelle des fehlenden Fußes, die die Zeit desselben einnahm. Wahrscheinlich gemacht wird diese Annahme dadurch, daß gerade in den 4 genannten Strophen ein Innehalten an jener Stelle sehr wohl am Platze ist, indem die erste Vershälfte eine Frage, einen Ausruf oder eine nachdrückliche Aussage enthält, während in str. 3 und

6 beide Vershälften eng zusammenhängen. Es hat also v. 9 dieselbe Zahl von Takten wie die anderen und steht ihnen musikalisch gleich, nur ist der Einschnitt in der Mitte meist noch weiter verstärkt und statt des vierhebigen oder dreihebigen klingenden der dreihebige stumpfe Vers eingetreten. Die Gruppierung der Verse entspricht der in XII, doch steht statt des letzten Paares nur ein Vers, der sich im Reim den beiden vorhergehenden anschließt. Durch den abweichenden Eingangsvers, sowie den Dreireim am Schluß hebt sich der Abgesang schärfer als ein zusammengehöriges Ganze aus der Strophe heraus, so daß sich deren Dreiteiligkeit hier deutlicher ausprägt.

Durchweg ist die Langzeile in 2 Hälften zerlegt im 13. Liede, überdies ist in einzelnen Versen Inreim eingetreten. Die Responsion der beiden Stollen ist nur eine mangelhafte, sie kommt nicht im Reime zum Ausdruck; beide sind ferner darin verschieden, daß die ersten Halbverse des 1. vierhebig stumpf, die des 2. dreihebig klingend sind, ein Unterschied, der nicht zu schwer ins Gewicht fällt wegen der Gleichwertigkeit dieser beiden Verse in musikalischer Beziehung. Der dreihebige klingende bildet auch die 1. Hälfte der 4 ersten Verse des Abgesangs, doch tritt im 3. und 4. Vers der 4. und 5. Strophe der entsprechende vierhebige dafür ein. Die zweiten Vershälften bestehen aus dreihebigen Versen, die im Aufgesang und dem 1. und 3. Verse des Abgesangs klingend, in den übrigen stumpf ausgehen. Zum Abschluß der Strophe dient eine Erweiterung der Langzeile, indem deren 1. Hälfte doppelt gesetzt wird, und zwar fällt das Einschiebsel, wie die Reime zeigen, in den letzten Vers, nicht vor denselben (wie Bartsch, Germ. 2,265 annimmt). So ist denn das Schema dieser Strophe folgendermaßen anzusetzen:

4a + 3 ⌣ b	3 ⌣ c + 3 ⌣ d
4a + 3 ⌣ b	3 ⌣ c + 3 ⌣ d

3 ⌣ + 3 ⌣ e	3 ⌣ (4) + 3 f
3 ⌣ + 3 f	3 ⌣ g + 3 h
3 ⌣ (4) + 3 ⌣ e	3 ⌣ g + 3 ⌣ + 3 h

Sehr einfach im Bau ist die Strophe des 10. Liedes: 6 Perioden zu 8 Hebungen, paarweise geordnet, zerfallen durch Cäsur nach der 4. Hebung und Reim auf derselben in gleiche Teile. Es sind eigentlich 3 Strophen einfachster Art (4a, 4b, 4a, 4b), die zu einer Einheit erst durch den Refrain zusammengefaßt werden. Dieser ist zweiteilig, der erste Teil besteht aus 3 vierhebigen stumpfen, der 2. aus 2 fünfhebigen klingenden Versen; der 1. Vers jedes Teiles zerfällt durch Mittelreim wieder in 2 Teile, also schematisch dargestellt

2 a + 2 a = (4 a)
4 a
4 a
———
1 ˘ b + 3 ˘ b = (5 ˘ b)
5 ˘ b

Hinter diu reine tritt eine Pause ein, dic einen größeren Sinneseinschnitt markiert. Sämtliche Verse des Refrains wie auch der Strophe selbst sind mit Auftakt versehen.

In dem fünfhebigen klingenden Vers haben wir ein neues Element des Tannhäuserschen Strophenbaues kennen gelernt, dem eine große Bedeutung für denselben zukommt; er ist als eine Erweiterung des vierhebigen aufzufassen, wie VII zeigt. Auch hier liegt die bekannte Langzeile zu Grunde, in Hälften gegliedert, am Ende der Stollen jedoch und des Abgesangs ist die 2. Hälfte in der angegebenen Weise erweitert zum Zweck einer deutlicheren Ausprägung der drei Strophenteile. Die rhythmischen Perioden stellen sich dar in folgendem Schema:

4 a + 3 ˘ b | 4 a + 3 ˘ b
4 + 5 ˘ c | 4 + 5 ˘ c
———
3 ˘ d + ˘ 3 ˘ e
3 ˘ d + ˘ 3 ˘ e
4 + 5 ˘ e

Diese Zusammenfassung wird gerechtfertigt einmal durch den engen logischen Zusammenhang, der immer zwischen den hier verbundenen Versen herrscht, sodann durch den Auftakt, der v. 10 und 12 nach dem klingenden Ausgang eintritt, um keine Pause

enstehen zu lassen, endlich durch den fehlenden Reim in v. 3 und 7. Es ist nicht richtig, wenn Oehlke nur v. 3 als Waise ansetzt, v. 7 aber als a (S. 60); dies paßt wohl auf str. 1 u. 2, nicht aber auf die 3, in der v. 3 und 7 mit einander reimen. Dies Schwanken erklärt sich daraus, daß beide Verse im Grunde reimlos sind, wie v. 13 zeigt, der vorkommende Reim also nur ein gelegentlicher ist.

Tritt in VII die rhythmische Periode 4 + 5 ⌣, also die zu 9 resp. 10 Hebungen oder 5 Takten nur am Schluß der einzelnen Abschnitte auf, so beruht ganz auf ihr der Ton des 8. Liedes, wie folgende Gruppierung zeigt:

4 a + ⌣ 2 ⌣ b + 4 c = 4 a + ⌣ 6 (b) c
4 a + ⌣ 2 ⌣ b + 4 c = 4 a + ⌣ 6 (b) c
⌣ 4 c = ⌣ 4 c
2 ⌣ d + 2 ⌣ d + 6 c = 4 ⌣ (d) d + 6 c

In den Stollen ist die zweite Hälfte, im Abgesang die 1. in 2 Teile zerlegt durch Einführung von Reimen. Für die weiblichen Reime ergiebt sich aus dieser Einordnung der Verse in größere Perioden, daß sie nicht, wie die bisher vorgekommenen, taktfüllend sind, sondern nur die Zeit einer Hebung einnehmen. Innerhalb der Perioden tritt keine Pause ein, indem nach stumpfem Ausgang Auftakt steht, nach klingendem fehlt, und es zeigt sich so recht deutlich, daß dieser nicht willkürlich gesetzt wird, sondern ein Mittel ist, die Verse zu größeren Perioden zusammenzuschließen. In v. 7 steht er wohl, um den Beginn eines neuen Abschnittes, des Abgesangs, hervorzuheben. Jede der einzelnen Perioden wird durch den die ganze Strophe beherrschenden Reim wirksam abgeschlossen.

Wie in VII, wechseln in IX Perioden von 8 und von 10 Hebungen folgendermaßen:

4 a + 4 a | 4 c + 4 c
4 + 5 ⌣ b | 4 + 5 ⌣ b

4 d + 5 ⌣ e
4 d + 3 ⌣ e
4 f + 4 f (+ 2) + 5 ⌣ e

Die Verse 3 und 7 sind ebenso wie in VII reimlos; bei der Verdoppelung, die dieser Teil des Aufgesangs im Abgesang erfährt, tritt Binnenreim ein. Das heia hei ist ein außerhalb des Systems stehender Einschub. Der Refrain ist zweiteilig und in seinem Bau dem von X ähnlich, auch er besteht aus 3 kürzeren und 2 längeren Versen:

4 a
4 a
4 a
―――――
4 b + 3 ˘ c
4 b + 3 ˘ c

Aus Gründen der Symmetrie ist nämlich v. 2 als vierhebig anzusetzen, und hinter heil Ausfall der Senkung anzunehmen; im Ausruf war diese Freiheit wohl gestattet. Der Auftakt ist auf den 1. Vers beschränkt, auch die Strophe hat durchweg fallenden Rhythmus.

Aus Perioden von 10 Hebungen besteht die Strophe von XI, indem Verse von 3 und 5 Hebungen, beide jedoch mit klingendem Ausgang, sich zusammenfügen:

3 ˘ a + 5 ˘ a | 3 ˘ d + 5 ˘ d
3 ˘ b + 5 ˘ c | 3 ˘ b + 5 ˘ c
―――――――――――
3 ˘ e + 5 ˘ e
3 ˘ f (e) + 7 ˘ f (e)

Am Schlusse ist wieder eine Verstärkung eingetreten durch die Erweiterung des Fünfhebungsverses zur Langzeile. Die Gliederung wird durch den Reim gegeben, der Abgesang hat in str. 1—3 zwei Reime, in 4 und 5 nur einen. Das Streben nach Reimhäufung, das die letzten raschen Teile der Tanzleiche auszeichnet, mochte in diesem inhaltlich verwandten Liede von Einfluß sein. In den kurzen dreihebigen Versen tritt bisweilen statt des regelmäßigen Wechsels von Hebung und Senkung daktylischer Rhythmus ein, am häufigsten in v. 9 und 11, jedoch nicht immer, so nicht in 1,11. 4,11. 5,11. Dagegen sind von anderen sicher daktylisch 2,1 und 4,7, auch wohl 4,3 und 5,3. Und zwar steht ein Fuß

mit mehrsilbiger Senkung einem solchen mit einsilbiger keineswegs gleich, vielmehr vermindert sich beim Eintreten der Daktylen die Zahl der Hebungen um eine, so daß an die Stelle des Verses

´ ˘ ´ ˘ ´

der kürzere

´ ˘ ˘ ´ ˘

tritt. Da beide mit einander wechseln, scheinen sie gleichwertig zu sein und die gleiche Zahl von Takten zu füllen. Eine Erklärung der Daktylen aus dem Eindringen der Silbenzählung ist nicht zulässig, denn ein Vers wie sô sich diu guote (1,9) enthält nicht einmal die doch mindestens erforderlichen 6 Silben. Daher bleibt nichts anderes übrig, als für die dreihebigen Verse die Zulässigkeit der Vertretung durch einen zweihebigen daktylischen anzuerkennen.

In Tannhäusers kunstreichstem Ton, dem des 15. Liedes, erscheint die verkürzte Form des Langverses, der stumpf ausgehende zu 7 Hebungen, in mannigfachen Auflösungen:

I	˘ 2 ˘ a + 3 ˘ a + 2 b
II	3 ˘ c + ˘ 3 d
III	˘ 2 ˘ e + 3 ˘ e + 2 b
IV	3 ˘ c + ˘ 3 d
V	3 ˘ f + ˘ 3 d
VI	˘ 3 ˘ f + ˘ 5 ˘ f + 2 b
VII	3 + ˘ 3 b

Wieder gehen hier die Hauptreime durch die ganze Strophe, die Gliederung derselben wirksam unterstützend, im Abgesang in umgekehrter Reihenfolge, die Verse von der Form 3 ˘ + 3 sind ohne Auftakt, die anderen haben ihn; im Innern der Periode ist er durch den Ausgang des vorhergehenden Verses bedingt, er steht nach taktfüllendem Ausgang, fehlt aber, wenn der weibliche Versschluß nur eine Hebung ausfüllt; dies ist der Fall in v. 1, 2, 6 und 7. Die zu Grunde liegende Langzeile ist in der I. und 3. Periode in folgender Weise zerlegt:

◡ ´◡ ´ ◡ ‖ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ‖ ´ ◡ ´

Durch Verdoppelung des 1. und 2. Teils entstand die 6. Periode:

◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ‖ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ‖ ´ ◡ ´

durch Zerlegung der Langzeile in 2 Hälften die 2., 4., 5. und 7.

Die metrische Form des Rätselspruchs zeigt nur im Anfange Regelmäßigkeit, von v. 5 an scheint sie nicht erstrebt zu sein: Verse von sehr verschiedener Zahl der Hebungen werden durch Reimbindung in Gruppen gesondert. Von einer Strophe im Sinne eines harmonisch gegliederten Ganzen kann demnach hier kaum noch die Rede sein.

Nach den bisherigen Aufstellungen läßt sich die Komposition der Strophen übersehen. Der Abgesang geht immer aus dem Aufgesang hervor, wenn auch mit manchen Variationen und Erweiterungen; zweimal, in VIII und XV, übernimmt er auch die Reime von jenem. Nur einmal, in X, ist er der Hälfte des Aufgesangs ganz gleich, sonst zeigt er größere oder geringere Abweichungen. In VIII ist die Gliederung der Periode eine andere, außerdem wird ihr erster Teil als besonderer Vers vorgeschlagen. Der Abgesang von VII ist eine Erweiterung des Stollens, von dessen beiden Perioden die 1. doppelt gesetzt wird. Dagegen wird in XI die 2. erweitert, während die 1. unverändert bleibt. Auch in XII—XIV kehren im Abgesang die Elemente des Aufgesangs mehrfach wiederholt und teilweise modificiert wieder. Künstlicher ist der Bau von IX und XV. Ersteres Gedicht giebt zunächst die beiden Perioden der Stollen in umgekehrter Reihenfolge, dann die 2. mit Verdoppelung des 1. Teiles, XV auch zuerst die 2., dann die erweiterte erste und zum Schluß wieder die zweite.

Ist so der Aufbau der Strophen keineswegs schablonenhaft, sondern ziemlich verschiedenartig, so wird man Tannhäuser doch noch nicht aus diesem Grunde einen besonders kunstvollen Metriker nennen dürfen. Er selbst hat sich auch für nichts weniger als einen solchen gehalten und gesteht XIV, 2,2 ganz offenherzig:

in kan niht guoter doene.

In der That wirkt die gleichmäßige oftmalige Wiederholung eines Verses, der Langzeile, in XII—XIV, der gepaarten vier=

hebigen Verse in X oder derselben Versgruppe in XI, sehr monoton und stellt sich ebenso wie der Verzicht auf harmonische Gliederung in XVI als ein Mangel der metrischen Kunst dar. In anderen Tönen ist allerdings die Mannigfaltigkeit der Versformen größer, der Bau einheitlicher und geschlossener, doch läßt sich überall als die zu Grunde liegende rhythmische Periode die zu 8 oder deren Erweiterung zu 10 Hebungen erweisen. Kürzere Verse sind immer nur Bestandteile dieser Grundform, und in ihrer Gliederung und vielfältigen Variierung erschöpft sich Tannhäusers metrische Kunst. Bei dem weiten damit gegebenen Spielraum ist ihm aus dieser Beschränkung keineswegs ein Vorwurf zu machen, da sie durchaus nicht zur Einförmigkeit nötigt; aber das eine geht aus ihr hervor, daß er als Metriker nicht in der freien Kombination von Versen oder Taktreihen, nicht in der Erfindung immer neuer Formen seine Aufgabe sieht, sondern in der abwechslungsreichen Gestaltung der vorhandenen. Und gerade die Auswahl, die er aus diesen trifft, ist bemerkenswert: die Langzeile zu 8 oder 7 Hebungen, je nachdem sie stumpf oder klingend ausgeht, und ihre Hälfte, der vier- oder dreihebige Vers, dürfen als die einfachsten und natürlichsten Versarten überhaupt betrachtet werden, weshalb sie denn auch jederzeit in der Volkspoesie zur Anwendung gekommen sind. Auch die Erweiterung der einen Hälfte zum fünfhebigen klingenden Vers ist bereits in dieser vollzogen, die Periode von 10 Hebungen findet sich in mehreren alten volkstümlichen Strophen, so in der, welche die unter dem Namen des Spervogel überlieferten Sprüche eines Anonymus enthält (MSF, 25,13—30,33), ferner in der Gudrunstrophe und der des älteren Titurel. Es sind also von Tannhäuser gerade die nationalen Verse und Versgruppen reichlich verwendet, während auf der anderen Seite solche fehlen, die einen Einfluß fremder, namentlich romanischer Formen verraten könnten, so z. B. der fünfhebige stumpfe Vers, der in der franz. Kunstlyrik besonders häufig (vgl. Bartsch, Germ. 2,277) und auch bei deutschen Dichtern, die unter dem Einflusse derselben stehen, nicht selten ist. Auch der immer katalektische Ausgang selbständiger Verse stellt einen

Gegensatz zu romanischer Technik dar (vgl. Paul, Grundriß der germ. Phil. II, 1, 936). Es ist kein Zufall, daß Tannhäuser von dieser so völlig unabhängig erscheint, er ist in der That Kunstmetriker nur insoweit, als für ihn die Regeln der Kunstlyrik maßgebend sind und er Abwechslung und Mannigfaltigkeit der Töne erstrebt; sonst aber knüpft er unmittelbar an die Formen der Volkspoesie an und baut alle seine Strophen auf derjenigen rhythmischen Periode auf, die in ihr die herrschende ist. Und so sehr steht er im Banne derselben, daß er, abgesehen von den Refrainstrophen, in denen er sowohl den vier- als den sechshebigen Vers als selbständiges Element verwendet, stets an der Verbindung zweier Kurzverse festhält, ein Umstand, der zeigt, wie fest bei ihm das Bewußtsein ihrer Zusammengehörigkeit war. Er hat also nicht nur von der volkstümlichen Metrik Anregungen erfahren, sondern steht ganz unter der Herrschaft derselben, soweit sie nicht mit den Regeln höfischer Kunstdichtung in Widerstreit trat. Denn diese waren allerdings für den ritterlichen Dichter in erster Linie maßgebend. Ihnen entsprechend suchte er Dreiteiligkeit der Strophen herzustellen, wenn diese auch manchmal eine sehr äußerliche blieb, wie X und XII. Die ausgebildete Kunst gestattete ferner keinen Ausfall der Senkung mehr; Tannhäuser weicht nur in 3 Fällen, in Zusammensetzungen, davon ab: IX Refr. v. 2 heil álle, XI 1,1 winnáhten, XIII, 3,5 stúrmwinde. Falls in den Daktylen ein solcher anzusetzen ist, nimmt allerdings das Tanzlied XI, das auch inhaltlich höfischen Anschauungen ferner steht und sich mit den Leichen nahe berührt, eine freiere Stellung ein, die sich auch darin ausspricht, daß der Auftakt in ihm ziemlich willkürlich gesetzt wird. In den anderen Liedern dagegen ist er fest geregelt; er steht entweder in allen Versen (X, XII—XIV, XVI), oder fehlt immer (IX; auch in VII ist der Rhythmus durchgehends fallend), oder steht nur an bestimmten Stellen der Strophe (VIII, XV). Manche Abweichungen von der Regel werden auf Textverderbnis beruhen, so VII, 2,10, wo wohl

der zimt sô wol daz lachen

nach XI, 4,5 zu schreiben ist. X, 3,3 und 6 sind von Bartsch

in seinem Text mit gutem Grund geändert. XII, 1,6 ist durch Umstellung zu berichtigen:

der ê von rehte mir entweich,

denn auf mir ruht der Satzton, es mußte also in der Hebung stehen.

XV, 2, 12—14 lautete etwa:

vil leider nû alsô
wer hie vuoge mêret
der wirdet doch vil selten drumbe gêret.

(zu wirdet vgl. XIII, 2,12 und VI, 36,6).

Durch Verschleifung mit vokalischem Auslaut des voraufgehenden Verses fällt der Auftakt fort VII, 3,3, durch Synkope des e der Vorsatzsilbe ge- vor w IX, 3,5. Abweichung von der Regel im Anfange der Strophe (VII, 2. IX, 2. XII, 1), auch des Refrains (IX) oder eines neuen Abschnittes (XVI, 5) ist zulässig, am Ende der Strophe tritt sie auf VII, 3 und XIV, 6. Vor Namen fehlt der Auftakt XII, 3,3. 4,1—4 (v. 2 schließt sich den umgebenden Versen an). 4,7. 4,9. XIV, 5,2; er steht vor einem solchen gegen die Regel IX, 1,8. Nicht zufällig ist die Ausnahme bei XII, 1,7 und 9. Der Dichter behandelt hier den Gegensatz von wirt und gast und vergleicht sich mit anderen Standesgenossen, in scharf antithetischen Sätzen den Unterschied hervorhebend:

si sint alle wirte nu
ich bin gast

Das Fehlen des Auftaktes giebt dem si und ich einen besonderen Nachdruck.

Vereinzelte Ausnahmen sind noch XII, 5,5. 5,6. XIII, 4,13. 4,15. XIV, 3,4. 3,8. 5,4. XV, 2,13. Vor den mit s beginnenden Indefiniten scheint der Auftakt gern zu fehlen: XII, 5,5. XIV, 3,4. XV, 2,13.

Die Versbetonung schließt sich der natürlichen möglichst an, vereinzelt weicht elliu VII, 2,4 ab, sowie im Anfange des Verses sumliche XIII, 1,5. Schwebende Betonung scheint auch für gegen anzusetzen zu sein; es steht zweimal am Anfang eines Verses,

wo Auftakt erfordert wird: XV, 2,5. IV, 11,4, einmal am Anfange eines Halbverses, vor dem eine Pause nicht wahrscheinlich ist (V, 26,1). Häufiger sind Abweichungen von der regelmäßigen Betonung in Namen.

Einige Freiheiten gestattet sich Tannhäuser im Gebrauche der Wortformen. Apokope oder flüchtige Aussprache eines unbetonten e vor folgendem konsonantischen Anlaut ist anzusetzen außer dem e der 3. pers. sing. in der Verbalflexion XIII, 5,3 kûme mir; XII, 4,2 Tronte vür; XIV, 1,7 vinde dâ; XVI, 4 tôde doch. Das e von ge wird synkopiert in gewinnen IX, 3,5, ich verliert seinen Vokal XIV, 3,7. Alle diese Abweichungen sind jedoch nur geringfügiger Art, von einer Verwahrlosung der Metrik, wie sie in der folgenden Periode um sich greift, ist bei Tannhäuser noch nichts zu bemerken.

Bedeutsamer als die Freiheiten in der Behandlung der Sprache sind die, welche in der Verstechnik eintreten und in einer Vernachlässigung der äußeren Regelmäßigkeit eine Gestaltung des Textes nach musikalischen Prinzipien erkennen lassen. Dahin gehört der Wechsel zwischen dreihebigen klingenden und vierhebigen stumpfen Versen an denselben Stellen der Strophe (XIII, v. 11 und 12), Eintreten einer Pause, die in einzelnen Strophen ausgefüllt ist (XIV, 3,9 und 6,9) und Wechsel zwischen zweihebigen daktylischen und dreihebigen trochäischen Versen (XI).

Da nun dieser letztere sich auch auf die Leiche erstreckt, in denen die Daktylen ziemlich häufig sind, die Aufstellung des metrischen Schemas aber in hohem Grade von der Ansetzung solcher abhängig ist, sehe ich mich genötigt, ehe ich zu jenen übergehe, einiges über Wesen und Ausdehnung der Daktylen vorauszuschicken.

Diese sind bekanntlich in der mittelhochdeutschen Kunstlyrik nichts Seltenes, und da sie zuerst bei den Minnesingern erscheinen, welche am stärksten unter dem Einflusse der provenzalisch französischen Lyrik stehen, auch von ihnen verhältnismäßig am meisten verwendet werden, kann es wohl kaum zweifelhaft sein, daß sie zu einem großen Teile durch Anlehnung an romanische Technik entstanden sind. (Vgl. Weissenfels, der dakt. Rhythmus bei den

Minnesingern Halle 1886). Damit ist aber keineswegs für alle diese Herleitung gerechtfertigt, und so führt auch Weissenfels S. 1 sie bei späteren Minnesingern, bei denen sie mehr vereinzelt stehen, auf das Eindringen der Silbenzählung zurück. Aber diese Erklärung kann nur dann als zutreffend betrachtet werden, wenn die betreffenden Dichter auch sonst in einer Vernachlässigung der natürlichen Betonung bekunden, daß sie unter der Herrschaft dieses Prinzipes stehen, wenn ferner die Daktylen regellos über die Gedichte zerstreut sind und so mehr zufällig als beabsichtigt erscheinen. Bei Tannhäuser ist weder das eine noch das andere der Fall, bei ihm harmoniert mit geringen Ausnahmen noch Wort- und Versaccent, und die Daktylen treten an bestimmten Stellen der Leiche ein, so am Schluß, und kehren in gleichen Absätzen an denselben Stellen wieder; es liegt also auf der Hand, daß er in diesen Fällen mit Bewußtsein vom gewöhnlichen Rhythmus abgewichen ist.

Die behauptete Regelmäßigkeit nun ist in gewissem Grade selbst noch in Oehlkes Zusammenstellung (S. 52) zu erkennen, obschon dieser den Daktylus nur als letztes Auskunftsmittel gebraucht, wo aber die Betonung regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung irgendwie gestattet, diesen bevorzugt. Da nun viele Verse sich gleich gut daktylisch und trochäisch lesen lassen (z. B. IV, 29), je nachdem die Zahl der Hebungen größer oder kleiner angesetzt, Auftakt angenommen wird oder nicht, so läßt sich zwar die Zahl der mehrsilbigen Senkungen sehr beschränken, nur geht dabei der harmonische Bau der Leichsätze nicht selten verloren und ergiebt sich anstatt einer kunstvoll gegliederten Strophe ein buntes Gewirre von Versen verschiedener Länge. Das zeigt aber, wie unangebracht ein solches Verfahren ist; hat man einmal das Vorkommen des Daktylus und damit eines abweichenden Tonfalls anerkannt, darf man seiner Ansetzung nicht möglichst aus dem Wege gehen, sondern muß der Vergleichung sich wiederholender Strophen und Strophenteile, der Bestimmung der rhythmischen Perioden die Kriterien dafür entnehmen. Dabei ergiebt

sich denn eine weit größere Regelmäßigkeit, als sie in den bisherigen Zusammenstellungen zu erkennen war.

Kann so das Prinzip der Silbenzählung nicht die Erklärung liefern, so sehen wir uns zunächst, da auch die geistliche Poesie (aus der Lachmann Kl. Schr. II, 355 die Leiche und die in ihnen vorkommenden Daktylen ableitete) für Tannhäusers inhaltlich und formal ihr ganz fernstehende Leiche kaum das Vorbild abgeben konnte, auf die Annahme mittelbaren oder unmittelbaren französischen Einflusses angewiesen. Und doch steht eine Reihe von Bedenken dieser entgegen. Zunächst zeigt Tannhäuser in der metrischen Technik der strophischen Gedichte nicht die geringste Abhängigkeit von den Franzosen, es spricht sich im Gegenteil eine starke Bevorzugung nationaler Formen in ihnen aus, es ist daher von vorneherein ein abweichendes Verhalten in diesem einen Punkte, eine Verwendung von Formen mit ausgeprägt fremdartigem Charakter ganz unwahrscheinlich. In den Leichen war er überdies weniger von den Schranken einer ausgebildeten Kunstübung eingeengt und konnte seinem natürlichen rhythmischen Gefühl freier folgen; schon die strophischen Gedichte zeigen, in welcher Richtung ihn dies zog. Aber der Leich nahm, wenigstens zum Teil, seinen Stoff geradezu aus dem Volksleben, er behandelte den Tanz der ländlichen Jugend unter der Linde und war auch wieder zur Begleitung desselben bestimmt, selbst für den Inhalt dürfen wir einen ziemlich weitgehenden Anschluß an volkstümliche Gesänge annehmen, kurz, in den Leichen und vornehmlich in den letzten Teilen derselben ist der Zusammenhang mit dem Volksleben und Volksgesang, diesem bedeutsamen Nährboden von Tannhäusers Poesie, der innigste und engste. Gerade in diesen Partieen aber und in ihnen allein treten die Daktylen auf, gerade für die formelhaften Wendungen werden sie gerne benutzt, so für den Aufruf zum Tanz (I, 20. 21. 28. IV, 22. V, 23) und die Frage nach den Tänzerinnen (IV, 29. 30), namentlich aber ist der Schluß, der so fest geprägt ist, daß er beinahe wörtlich wiederkehrt, eng mit dem daktylischen Tonfall verwachsen.

Aus diesen Thatsachen ist der Schluß zu ziehen, daß Tannhäusers Daktylen in der volkstümlichen Musik ihre Quelle haben, daß ein Wechsel in den Touren des Tanzes in einem abweichenden Rhythmus zum Ausdruck kam. Es findet diese Auffassung eine Stütze darin, daß auch in den Leichen des Ulrich von Winterstetten, sowie dem des Heinrich von Sax der inhaltlich starke Anlehnung an volkstümliche Wendungen zeigende Schlußteil die Daktylen aufweist, ebenso ein Tanzlied des Burkhard von Hohenfels (MSH I, 201 I), daß ferner der Bau der Tannhäuserschen Leiche von dem der meisten anderen ganz verschieden ist; dadurch wird für sie auch ein anderer Ursprung wahrscheinlich gemacht, welches denn doch nur der den Reigen begleitende Gesang gewesen sein kann. Für die'e Annahme einer selbständig auf deutschem Boden sich vollziehenden Entwicklung von Füßen mit zweisilbiger Senkung (vgl. R. M. Meyer, Grundl. des mhd. Strophenbaus S. 55, der auf die volkstümlichen Schnadahüpferl verweist) spricht auch der im 11. Liede festgestellte Wechsel zwischen Versen von der Gestalt

/ ˘ / ˘ / ˘ und / ˘ ˘ / ˘

insofern hierin ein Hinweis gegeben ist, wie man sich diese Entwicklung zu denken hat. Die Gleichwertigkeit der genannten beiden Verse, sowie auch der entsprechenden

/ ˘ / ˘ / und / ˘ ˘ /

tritt nämlich auch in den Leichen hervor; man vergleiche

I, 13, 3 trúric hérze vró
u. 5 so hilfe ich im só

I, 16, 1 sin schimpf der ist gúot
u. 5 dábi hóchgemúot

I, 24, 1 lát si sich vinden
u. 2 bi den schóenen kinden

V, 29, 1 nu ist dem videlaére
u. 2 daz sélbe geschiht im

Beide stehen auch häufig nebeneinander, zu einem Langvers oder Verspaar verbunden, so I, 20, 3. 21, 3. III, 21, 11. IV,

22, 3. 23, 3. 31, 7 u. 8. 31, 9. V, 23, 1 u. 2. 23, 3 u. 4. 29, 1. Indem im letzten der angeführten Fälle für den trochäischen Teil Parallelismus mit einem daktylischen hinzutritt, sich also die Gleichheit beider Vershälften ergiebt, wird solche für alle genannten wahrscheinlich gemacht.

Aus dieser ist der Schluß zu ziehen, daß der Daktylus in seiner Zeitdauer einem Doppeltrochäus entspricht. Dafür giebt es nun zwei Möglichkeiten, entweder daß der Daktylus das doppelte Maß eines aus Hebung und einfacher Senkung bestehenden Fußes in Anspruch nimmt, oder aber daß diese mit Daktylen wechselnden Trochäen ein schnelleres Tempo haben. Ersteres würde den Stellen, welche Daktylen enthalten, einen sehr langsamen und getragenen Gang geben, kann also, da es sich um die raschesten und bewegtesten Teile der Tanzleiche handelt, unmöglich zutreffen; es bleibt daher für die Erklärung der Übereinstimmung nur die Annahme eines beschleunigten Tempos des Trochäen. Das Nächstliegende ist nun, dem Daktylus die Zeitdauer eines gewöhnlichen trochäischen Fußes zuzuweisen, es würde also jedem dieser paarweise einem Daktylus entsprechenden Trochäen nur die Hälfte dieser Zeit zufallen und somit eine Beschleunigung des Vortrags zu doppelter Schnelligkeit eintreten. Diese Annahme der Gleichheit zwischen dem Daktylus und dem Fuß normaler Länge wird empfohlen durch IV, 22 und 23. In beiden gleich gebauten Absätzen tritt uns eine sehr harmonische Gliederung entgegen: sie zerfallen in zwei Teile, deren jeder mit 2 kurzen durch Reim gebundenen Gliedern beginnt. Nach der Analogie ähnlich gebauter Strophen, etwa 17 und 18, sollte man Gleichheit beider Teile erwarten. Allein in dem ersten folgt eine Verbindung des dreihebigen trochäischen mit dem zweihebigen daktylischen Verse, im zweiten ersterer allein. Bei der Gleichstellung des Doppeltrochäus nun mit dem Daktylus ergiebt sich für die 1. Hälfte ein vierhebiger daktylischer Vers. Die Trochäen der 2. dagegen sind normale, denn sie bilden mit den beiden voraufgehenden kurzen Gliedern eine regelrechte Langzeile zu 7 Hebungen mit klingendem Ausgang, also die übliche achthebige Periode. 8 Hebungen aber er-

giebt auch die 1. Hälfte, wenn eben der daktylische Fuß einem trochäischen gleichgesetzt wird, und so ergiebt sich bei Annahme beschleunigten Vortrags in v. 3 die musikalische Gleichheit beider Hälften, so verschiedenartig sie auch äußerlich erscheinen. Da aber diese Symmetrie nach den übrigen Strophen als vorhanden vorausgesetzt werden muß, rechtfertigt sie die Gleichsetzung des Daktylus und des ihm entsprechenden Ditrochäus mit einem gewöhnlichen Trochäus.

Nun bietet jedoch die Aussprache von 4 Silben in dem sonst für 2 bemessenen Zeitraum ziemliche Schwierigkeit, und es ist nur natürlich, wenn die Doppelhebung durch Ausstoßung einer Silbe erleichtert wird. Am größten ist die Gefahr der Unterdrückung bei der ersten Senkung, da die 1. Silbe den Hauptton trägt, aber auch die 3. eine gewisse Hervorhebung verlangt, wenn sie sich auch der 1. unterordnet. Fällt jene also fort, so bleibt ein Fuß von 3 Silben, die im Tone derartig abgestuft sind, daß die erste haupttonig, die 2. nebentonig, die dritte unbetont ist. Es ist dies aber gerade das Tonverhältnis, welches einer Reihe Tannhäuserscher Daktylen unzweifelhaft zukommt, ja nach Wilmanns (Beitr. z. Gesch. d. ält. deutsch. Lit. Heft 4, 1: Der dakt. Rhythmus im Minnegesang, Bonn 1888) überhaupt jedem Daktylus der mhd. Dichter eigen ist. Da liegt denn der Gedanke nahe, daß der dreisilbige Fuß seiner Entstehung nach eine Dipodie mit ausgefallener erster Senkung ist, daß man also einen Vers wie I, 28, 4 als einen dreihebigen klingenden anzusehen und vroéliche springèn zu betonen hat, auch seine Vertretung durch einen solchen Vers völlig berechtigt ist, ebenso wie die Formen ´ ` ´ ` und ´ ` ´ ` ´ auf diese Weise ausgeglichen werden.

Es ist aber nicht zu bestreiten, daß man mit der Betonung ´ ` ˘ den Daktylen Tannhäusers am ehesten gerecht wird. Nehmen wir z. B. einen Leichsatz von sicher daktylischem Tonfall, etwa I, 30, und betonen jeden Daktylus in der angegebenen Weise, also

Wa ist mîn vrou Júzzè diu liebe âlso lángè?
daz Élle àn dem tánzè niht sprîngèt gedrángè!

nu wól ùf zer lindèn, ir kint àlso jùngèn,
da wirt ùnder krànzè ze tànzè gesùngèn!

so ergiebt sich die vollkommenste Harmonie mit der natürlichen Betonung, und anstatt der daktylischen Verse entstehen achthebige trochäische, in zwei Hälften zerfallend, deren jede durch einen vierhebigen Vers gebildet wird, in dem nach der 1. und 3. Hebung die Senkung ausgefallen ist.

Solche sind in der Frühzeit des Minnesangs sehr häufig, und einem Vers wie I, 28, 4

vroéliche springèn

gleicht z. B. MSF. 9, 8

sidìne riemèn

aufs Haar, ohne daß es bei letzterem jemand einfallen wird, ihn daktylisch zu nennen. Wie sehr der Ausfall der Senkung geradezu daktylischen Rhythmus entstehen läßt, zeigen auch viele Verse Ulrichs von Winterstetten, z. B. III, 93:

nu singèn, nu singèn, dànnoch hàrte erspringèn;

es ist im Grunde dasselbe, ob man die erste Hälfte als vierhebig oder als zweihebig und daktylisch bezeichnet. Vergleichen wir damit Tanh. IV, 22, 3

hérzeliebiu reinè, du gúotè, du süézè,

so entspricht die 1. Hälfte genau der 2. Winterstettens, und die andere wird bei beiden in gleicher Weise durch zwei parallele Glieder eingenommen:

nu singen, nu singen
du guote, du süeze.

Nur der Reim fehlt bei Tannhäuser, aber sollte dies Grund genug sein, beide Verse ihrer Art nach gänzlich von einander zu trennen, den einen als einen harmonisch verlaufenden achthebigen, den anderen als einen fünf- oder sechshebigen aus verschiedenen Elementen gebildeten anzusetzen?

Was ist es denn eigentlich, das uns hindert, für Tannhäusers Verse eine gleiche Erklärung anzunehmen, wie für die Winterstettens und der ersten Minnesinger? Zweierlei, erstens der Umstand, daß sich der Ausfall der Senkung auf die Frühzeit des Minne-

sangs beschränkt, später abgesehen vom klingenden Versausgang nur in seltenen Ausnahmefällen eintritt, und zweitens, daß der auf diese Weise verlangsamte Gang dem raschen Inhalt keineswegs entspricht. Aber der zweite Einwand wird ohne weiteres hinfällig gemacht durch die Annahme verdoppelter Schnelligkeit für diese Verse; eben diese läßt aber auch den ersten nicht als gerechtfertigt erscheinen, da es sich um Ausfall der Senkung in einem Falle handelt, der in der höfischen Kunstdichtung wohl kaum jemals eingetreten ist, für den also auch die Gesetze derselben nicht maßgebend sein können. Denn für das kunstmäßige Lied kam wahrscheinlich ein derartiger plötzlicher Wechsel zwischen langsamerem und rascherem Vortrag garnicht in Betracht, er führt auf den volkstümlichen Gesang zurück, der zur Begleitung des Tanzes diente, sich seinem Gange anschmiegte und seine wechselnden Touren wiederspiegelte. Tannhäuser aber schloß sich an diesen an, und so gingen in seine Gedichte Formen über, die sich nicht in den Rahmen der von den Kunstdichtern gehandhabten Metrik einfügen lassen, die sich auch jene Freiheit und Beweglichkeit bewahrt haben, die der Volkspoesie eigen ist. Denn war auch die Neigung zur Synkope der ersten Senkung sehr groß, so daß Dreisilbigkeit einer solchen Doppelhebung die Regel bildet, so war sie durch den Rhythmus doch keineswegs gefordert und daher die Ausfüllung durch eine Silbe, über welche die Aussprache leicht hinweggleiten konnte, nicht ausgeschlossen, es konnten also auch viersilbige Füße entstehen, sofern man den Daktylus als nur einen Fuß auffassen will. Und es wird sich dies empfehlen, da er einem Fuße gewöhnlicher Ausdehnung entspricht, auch die zweite ursprüngliche Hebung nicht mehr als solche zu betrachten ist, nachdem sie eine Beschränkung ihres Tonwerts erfahren hat; man wird also für die ursprüngliche Doppelhebung die eingebürgerte Bezeichnung beibehalten dürfen, muß dann aber auch die viersilbigen Füße mit einem Hauptton auf der 1. und einem Nebenton auf der 3. Silbe darunter befassen, ebenso wie man in dem modernen Liede:

Wás | blàsen die Trom|péten? Hu|sáren her|áus!

den ersten Fuß den folgenden gleichsetzen wird, wie es auch in der Melodie geschieht.

Die vorgetragene Auffassung der Daktylen ergab sich aus einer Berücksichtigung des natürlichen Rhythmus der sie enthaltenden Verse. Bei der eigenartigen Stellung der Tannhäuserschen Gedichte gilt sie zunächst auch nur für diese und schließt für andere Daktylen eine abweichende Erklärung nicht aus. Sie hat auch, da wir von dem als Quelle angenommenen Volksgesang nichts wissen, nur den Wert einer Hypothese, wird aber gestützt durch die mit ihrer Hülfe ermöglichte harmonische Gliederung der Leichsätze. Aber selbst wenn sie falsch ist, so bleibt doch die Gleichwertigkeit des dreihebigen trochäischen Verses mit dem zweihebigen daktylischen bestehen, und diese Thatsache berechtigt uns, bei der Aufstellung des Schemas jenen mit den Maßen des letzteren zu messen.

Vorher ist jedoch noch die Ausbreitung der Daktylen in den Leichen festzustellen, wobei, wie schon gesagt, die Symmetrie der Strophen und Strophenteile die besten Dienste leistet. Daktylisch sind fast überall die Leichschlüsse. Es kommen dabei Verse von 2 oder von 4 Hebungen zur Verwendung, letztere jedoch mit Cäsur nach der Hebung oder der 1. Senkung des 2. Fußes. Dahin gehört der inhaltlich abschließende Leichsatz V, 29:

nu ist dem videlaére sin seite zerbróchen
daz sélbe geschiht im álle die wóchen.

Ein Paar vierhebiger Verse, von denen der 1. durch Pause und Mittelreim in 2 Hälften zerlegt ist, bildet den Abschluß von IV:

nu singe ich aber hei! heia nu hei!
nu ist dem videlaére sin videlboge enzwei!

Ganz ähnlich ist der Ausgang von III:

dér ist enzwei heia nu hei
des videlaeres seite dér ist enzwei.

Zweihebige Verse stehen am Ende von V:

swá man nu singe
vroéliche springe,
heia nu hei!

und ähnlich I, 28, 3 und 4:

só suln wir singen,
vroéliche springen.

Vorhergehen zwei vierhebige Verse, von denen aber nur die zweite Hälfte daktylisch ist; der erste hat eine Pause in der Mitte, die im zweiten ausgefüllt ist:

úf uf kint prüévet daz lében,
sit uns Gót den lip hat gegében.

Ein gleiches Paar vierhebiger Verse, jedoch mit weiblichem Ausgang, ist in I, 24 enthalten, doch wird hier in der 1. Hälfte jeder Fuß durch nur eine, aber lange und mittelst Schlagreims nachdrücklich hervorgehobene Silbe gebildet:

Já wá lát si sich vinden?
Sá dá bí den schoenen kinden.

Zweihebige Verse gruppieren sich paarweise IV, 29:

Wa ist min vrou Mázze?
der springe ich ze trázze.
nu séht an ir vüéze
die máchentz so süéze!
séht an ir beinel,
reit brún ist ir meinel!

In der darauf folgenden bereits oben wiedergegebenen Strophe stehen 4 vierhebige daktylische Verse mit der üblichen Cäsur, die in v. 2 und 4 durch Inreim bezeichnet ist; neben diesem stellt sich im 4. Verse, wohl zufällig, Binnenreim ein.

Vierhebige Verse bilden auch V, 23:

Wól uf min Güote zuo mir an den reigen!
mir ist ze múote wir müézen uns zweigen
nách der vil lieben der klåren der süézen,
diu miner swaére ein teil kan gebüézen.

Die Verse 1 und 2 haben Inreim. Die Form unsich ist wohl erst später in den Text gebracht, um regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung herzustellen, Tannhäuser gebraucht sonst immer uns.

Vierhebige daktylische Verse treten ferner auf als zweite Hälften achthebiger Perioden, deren erste Hälfte trochäisch ist, IV, 22:

Vólge mir sam túon ich dir, hérzeliebiu reine, du güote, du süéze

und IV, 23:

Minne mich sam túon ich dich, sól ich iemer hélfe alde vröüde gewinnen.

Der dazu gehörige Vers ist eine regelrechte Langzeile zu 7 Hebungen mit klingendem Ausgang.

Eine solche bildet auch den 2. Teil von I, 20 und 21:

nu dán ich kán noch wúnder máchen, dés ich niht wil lázen

und

da sint diu kint, den mán muoz beide vlöüten únde gigen.

vor in 21,6 ist zu streichen (vgl. Kück S. 212). Der durch den Reim hergestellten Gliederung 1 : 1 : 6 entspricht die der ersten Hälfte, nur daß der letzte Teil von 6 Hebungen daktylisch ist:

Nu dár diu schár wirt aber michel, kómen wir zesámne in der gázze von den strázen.

Mit mir sult ir kómen uf den ánger, dá man die güoten mit schären siht zuo sigen.

Sowohl IV, 22 und 23 wie hier wird auf den schnelleren Gang durch eine vorher eintretende Pause aufmerksam gemacht, während in den entsprechenden trochäischen Versen diese fehlt (vgl. auch I, 28,1). Die im Wesen der Langzeile liegende Gliederung in 2 Hälften prägt sich auch I, 20 und 21 in einer Unterbrechung der Daktylen aus.

Aus sechshebigen daktylischen Versen werden zwei Strophen gebildet, die sich nur dadurch von einander unterscheiden, daß die zweite außer In- und Endreim noch Binnenreime hat: I, 15 v. 3—6 und I, 16.

Trúric herze vró wirt von im swanne er singet den vroüwen den reien,
So hilfe ich im só daz ich singe mit im z'aller zit gern den meien.
Sin schimpf der ist güot wan er git z'aller zit mit éren der reine,

dabi hochgemúot offenbár- lich getár, sin gúot ist gemeine.

Das den letzten Vers unnötig beschwerende **daz** dürfte als späterer Zusatz zu streichen sein. Die zweite Silbe von **trûric**, auch **trûrec trûrc** (Parc. 229, 17), ist sehr flüchtig.

Auch die beiden letzten Verse von III, 19 sind wahrscheinlich daktylisch; sie werden von Bartsch in seinem Text als fünfhebige stumpfe gegeben; man könnte sie aber auch mit Annahme zweihebigen klingenden Ausgangs in der Mitte als sechshebig ansetzen. Beide Verse aber, der fünfhebige und der sechshebige, kommen sonst in diesem Leiche nicht vor, und so wird man sie, da ihr Bau auffallend mit dem des daktylischen Schlußverses übereinstimmt, zu betonen haben:

diu niht enspringet diu treit ein kint,
sich vröúwent algemeine die dar sint,

wobei freilich **dâ** als zu schwer auszuscheiden ist. Es sind dann Verse zu 4 Hebungen wie die vorhergehenden, halb daktylisch, halb trochäisch, wie I, 28, 1 und 2. Wie dort in v. 2 hat hier in v. 1 die zweite Hälfte Auftakt.

Es bleiben noch zwei Strophen übrig, für die nur aus der Vergleichung untereinander Klarheit zu gewinnen ist. Denn I, 14 und I, 27 ähneln sich im Aufbau so sehr, daß ihnen beiden das gleiche Schema zu Grunde liegen muß. Wie 27 zeigt, zerfallen sie in 2 gleiche Hälften; da nun die gepaarten kurzen Glieder vollkommen harmonieren, ist für die 4 Verse

vrâgent si vil dicke bî dem Rîne
lopt man in wol unt die sîne
loufet si mir vor mit dem balle
daz ez mir unt dir wol gevalle

eine einheitliche Betonung zu finden. Regelmäßige zu 4 Hebungen sind es nicht, denn Tannhäuser hat in solchen nicht zweisilbigen Ausgang, auch ließe sich der erste Vers schwer in das Schema hineinpressen. Geht man von der natürlichen Betonung aus, so ist diese für den 1., 3. und 4. Vers folgende:

vrágent si vil dícke bí dem Ríne

loúfet si mir vór mit dem bálle
dáz ez mir unt dir wól geválle.

Die Aufeinanderfolge zweier Hebungen läßt einen schnelleren Gang und damit daktylischen Tonfall erkennen, bei dem die ursprüngliche 2. und 4. Hebung geschwächt ist:

vrágent si vil dicke bì dem Rine
loúfet si mir vór mit dem bálle
dáz ez mir unt dir wòl geválle

Dazu paßt nun auch 14,6:

lópt màn in wól ùnt die sìne.

Mochten nun beim Gesang die beiden letzten Silben auf zwei Hebungen gedehnt werden, was ich nach I, 24 nicht für unmöglich halte, oder am Ende eine Pause eintreten — auf jeden Fall wird für die ganzen Strophen das Maß von zweimal 8 Hebungen anzusetzen sein, die weiblichen Reime in v. 1, 2, 4 und 5 wird man als einhebig fassen müssen und in der ganzen Strophe nur eine Variation der aus zwei Langzeilen bestehenden zu sehen haben.

Das Resultat dieser Zusammenstellung ist, daß die Daktylen nur in festen Verbindungen auftreten, indem entweder mehrere sich zu einem Verse vereinigen, oder nur einer mit folgender Hebung, auch Hebung und Senkung eine feste Einheit bildet. Auch ist ihr Eintreten durchaus geregelt, in der Weise, daß sie entweder an den entsprechenden Stellen zweiteiliger Strophen gleichmäßig stehen, oder die ganze Strophe wiederholt und dann die Responsion strenge durchgeführt ist.

Gehen wir nun dazu über, den Bau der einzelnen Leiche festzustellen, indem wir wie bei den Liedern mit den einfacheren beginnen.

Fast ganz regelmäßig kehrt dieselbe Strophe wieder im 2. Leich, nur am Anfange und dann noch einmal in der Mitte, 15,1 und 2, steht ein vereinzeltes Reimpaar. Die Strophe selbst besteht aus zwei gleichen Teilen, aus zwei Paaren vierhebiger Verse mit gekreuzten Reimen. Je 2 Verse hängen eng zusammen, nicht

nur inhaltlich, sondern auch metrisch, indem Auftakt nur dann steht, wenn der vorhergehende Vers stumpf ausgeht, aber fehlt nach klingendem Ausgang (24,1 und 3 gelten auch geben und leben insofern als zweisilbig, als darnach Auftakt fehlt). Es ist also zwischen v. 1 und 2 einerseits und v. 3 und 4 andrerseits jede Pause vermieden worden. Ausnahmen sind selten: 2,4 und 4,2 fehlt der Auftakt, 14,4 und 16,2 steht er gegen die Regel (23,4 kann wegen der schlechten Überlieferung der Strophe nicht in Betracht kommen). 16,2 nun ist Verschleifung mit dem vokalischen Auslaut des vorhergehenden Verses möglich, so daß 14,4 allein überschüssigen Auftakt hat. Und dies ist die einzige Ausnahme, denn 2,4 und 4,2 wird er herzustellen sein, da beide Strophen in den übrigen Versen steigenden Rhythmus haben (4,1 ich hôrte), und für eine Abweichung kein Grund vorliegt; daher vielleicht 2,4 daz mir verswant mîn herzeleit und 4,1 von al den kleinen vogellîn zu schreiben ist.

Aus der Abhängigkeit des Auftaktes vom Schlusse des voraufgehenden Verses geht nun mit Sicherheit hervor, daß der weibliche Ausgang nur die Zeit einer Hebung einnimmt, also der Vers mit solchem dem stumpf ausgehenden in der Zahl der Hebungen völlig gleichsteht. Diese Gleichheit ist aber keine prinzipielle, sondern nur in dem Zusammenschluß zweier Verse zur Langzeile von 8 Hebungen begründet; indem diese als die eigentliche Einheit galt, konnte eine Zerlegung in 2 Teile durch einen Einschnitt nach der Hebung oder der Senkung des 4. Fußes erfolgen, in beiden Fällen ohne jede Pause. Überall wo wir derartige einhebige klingende Ausgänge bei Tannhäuser finden, handelt es sich nicht um selbständige Verse, sondern nur um Teile solcher; ein vierhebiger klingender Vers allein kommt bei ihm nicht vor, und von einer Gleichheit zwischen weiblichem und männlichem Ausgang wie im Romanischen kann nicht die Rede sein.

Das aber geht aus dem Wechsel beider hervor, daß dieser Strophe die Periode von 8 Hebungen zu Grunde liegt, also dieselbe wie den Tönen der Lieder. Nur ist der Bau hier noch einfacher; zwei Langverse, durch Inreim in je 2 Teile zerlegt,

werden mit einander verbunden, ebenso wie am Anfang und 15, 1 und 2 je zwei Kurzverse. Es sind also nicht nur die bekanntesten und gebräuchlichsten Verse, aus denen sich die beiden einzigen Systeme dieses Leiches zusammensetzen, sondern die Art der Komposition, die Doppelsetzung, ist auch die einfachste jeder Strophenbildung überhaupt.

Im Gegensatz zu der demnach nicht zufälligen Regelmäßigkeit des Auftakts in v. 2 und 4 herrscht im 1. und 3., also am Anfange jeder Periode, größere Freiheit, doch läßt sich in diesen ein Streben nach Angleichung an die beiden anderen erkennen, so daß in der Regel die Strophen entweder durchweg steigenden oder fallenden Rhythmus haben.

Die zweimal wiederholte Periode von 8 Hebungen bildet auch den größten Teil der Strophen des 6. Leiches, von 4 bis 35, nur mit dem Unterschiede, daß hier der 1. und 3. Vers immer stumpf ausgeht, der 2. und 4. ein dreihebiger klingender ist. Die enge Zusammengehörigkeit von 1 und 2, 3 und 4 zeigt wieder der Auftakt, der in v. 2 und 4 nur an 3 Stellen fehlt (12,2. 16,2. 32,4), bei denen ich sämtlich Textverderbnis annehme; wie gezwungen wäre andernfalls die Betonung des letzten dieser Verse! Die vorzunehmenden Änderungen sind sehr leicht: 12, 2 und Hug ein Tuwingaere, wodurch Hug den ihm zukommenden Ton erhält; 16, 2 der hât der tugende ein wunder nach 34, 2; 32, 4 diu werlt diu hât sîn êre.

Auch die Verse 1 und 3 haben meist Auftakt, doch sind Ausnahmen in ihnen häufiger.

Nach 35 setzen dreihebige klingende Verse ein, paarweise reimend, der Schluß ist verloren. Ganz abweichend ist der Eingang gebildet, es sind drei gleiche Systeme, von denen jedes aus zweimal 5 Hebungen besteht, die ersten 5 verteilen sich auf 2 Verse (also 2a. 3a. 5a). Der Auftakt ist unregelmäßig, die Betonung gezwungen, so daß sie ziemlich gekünstelt erscheinen und durch ihre Steifheit von den anderen auffällig abweichen.

Sehr nahe mit dem 2. Leich berührt sich der 1. Teil des ersten. Auch in diesem herrschen die Strophen von zweimal 8

Hebungen vor, teilweise sogar aus zwei ungegliederten Langversen bestehend. Die vierhebigen Verse haben alle stumpfen Ausgang und dementsprechend v. 2 und 4 regelmäßig Auftakt, nur nach komen und vernomen (2, 2 und 4) fehlt dieser, wozu II, 24 etwas Analoges bietet.

Auch die anderen Verse sind in weit überwiegender Zahl mit Auftakt versehen, nur die Langzeilen in 10 und 11 machen eine Ausnahme.

Da nun von den vierhebigen Versen je 4 eine Strophe bilden, ein wesentlicher Unterschied aber zwischen einem Paar solcher und einem Langvers nicht besteht, empfiehlt es sich, auch diese in Gruppen von je zweien zu sondern, zumal sie auch paarweise durch Reim gebunden sind. Wie im 2. Leich wird die Reihe dieser Strophen unterbrochen durch ein Reimpaar, 9, 5 und 6, außerdem durch drei Paare sechshebiger Verse (6, 1—6); 12, 1 und 2 folgt wieder ein Reimpaar. Nehmen wir die Strophe zu zweimal 8 Hebungen als Grundschema, so ist die Gliederung des bisher Besprochenen (1—12,2) folgende:

5 mal Grundschema
3 Paare von Sechshebungsversen
4 mal Grundschema
1 Reimpaar
5 mal Grundschema
1 Reimpaar.

Von 12,3 an werden die bis dahin vorkommenden Systeme variiert. Es sind dies, da das Grundschema in 2 äußerlich verschiedenen Formen erscheint, 4:

I : 2 Vierhebungsverse.
II : 2 Sechshebungsverse.
III : 2 Achthebungsverse.
IV : 4 Vierhebungsverse.

Um nun eine Übersicht über die folgenden Strophen zu ermöglichen, führe ich sie der Reihe nach an und bezeichne jedesmal mit der römischen Ziffer das System, das in ihnen variiert

ist (ein zugesetztes Kreuz möge teilweises oder durchgehendes Eintreten von daktylischem Rhythmus andeuten):

12, 3—6	=	IV	20	=	III †
13, 1—2	=	I	21	=	III †
13, 3—6	=	IV	22	=	IV
14	=	III †	23	=	III
15, 1—2	=	III	24	=	I †
15, 3—6	=	II †	25	=	IV
16	=	II †	26	=	IV
17	=	IV	27	=	III †
18	=	IV	28, 1—2	=	I †
19	=	IV	28, 3—4: Daktylische Zweihebungsverse, aus I entstanden.		

Alle Strophen von 12,3 ab sind also Variationen der Grundsysteme, während diese selbst nicht mehr vorkommen. Der Unterschied ist namentlich herbeigeführt durch das Eintreten von klingendem Ausgang, der von 1 bis 11 nicht angewendet ist; gleichzeitig mit diesem stellt sich fallender Rhytmus ein; Auftakt haben nur die daktylischen Systeme 15,3—6. 16. 20. 21 und ausnahmsweise 23,4.

Alle Systeme zerfallen in 2 gleiche Hälften, nur daß bisweilen die eine Daktylen hat, die andere nicht; außerdem werden gern die Systeme unverändert oder mit kleinen Variationen wiederholt, meist nur einmal (12 = 13. 14 = 15, 1—2. 15,3 – 6 = 16. 20 = 21. 25 = 26), aber auch zweimal (17—19). Gegen den Schluß hin wird die Wiederholung seltener, einzeln stehen 22. 23. 24. 27. 28.

Wie im 1. Teil haben auch von 12,3 ab die aus zweimal 8 Hebungen bestehenden Systeme, also III und IV, bei weitem das Übergewicht.

In seinem ersten Teile steht der 4. Leich dem ersten sehr nahe. Strophen von 4 vierhebigen Versen und aus sechshebigen bestehende wechseln mit einander, nur sind die letzteren etwas häufiger, in Gruppen von 4 (1. 3. 8) oder von 2 Versen (11, 5

und 6. 13, 3 und 4) geordnet. Ebenso wie in I tritt für die Strophe von 4 Kurzzeilen (2. 4. 5. 6. 7. 9. 10. 11, 1—4. 12. 14. 15) die aus zwei Langzeilen bestehende ein (13, 1 und 2). Die beiden Systeme wechseln unregelmäßig mit einander von 1—15. Alle Verse haben stumpfen Ausgang, Auftakt steht in der Regel (er fehlt 8,3 vor einem Namen; 7,2 ist wohl nicht richtig überliefert); beides entspricht dem 1. Leich. Mit 16 beginnen klingende Ausgänge, doch setzen sich die Systeme des vorhergehenden Teiles fort, wenn auch in vielfachen Variationen, nicht mehr in der Grundform. Die aus 4 vierhebigen Versen bestehende Strophe löst sich in Reimpaare auf (26), deren Zahl dann zwischen 2, 3 und 4 schwankt (drei: 16,1—6. 7—12. 21. 25. 27. 30 daktylisch; vier 20. 31 zum Schluß dakt.). Ein Reimpaar tritt auch zu 2 sechs- (19) oder achthebigen Versen (28). Jene allein bilden 24, diese 17. 18. 22. 23. Eine Strophe (29) wird gebildet durch 3 Paare zweihebiger Daktylen. (Wenn die Verse 28,1—6 als 2 Perioden zu je 8 Hebungen angesetzt wurden, so rechtfertigt sich dies einmal durch die Vergleichung mit anderen Systemen gleicher Reimstellung (aabccb), die immer im Verhältnis 2 : 2 : 4 gegliedert sind, sodann durch die Natur der auf der 1. Silbe zu betonenden Ausrufe, die sich vom folgenden nicht mit der nötigen Schärfe abheben würden, wenn nicht nach jedem eine Pause einträte).

Zweiteiligkeit der Strophen ist wegen der Kombination mit dem Reimpaar nicht immer vorhanden, wohl aber beherrscht sie die zu Grunde liegenden Systeme. Gleichförmigkeit zweier aufeinander folgender Strophen fehlt nicht (16, 1—6 = 7—12. 17 = 18. 22 = 23), tritt aber nicht mit derselben Regelmäßigkeit ein, wie in I und schwindet ganz gegen Ende hin.

Der fünfte Leich besteht in seinem ersten Teil (1—11) aus Strophen von 4 sechshebigen stumpfen Versen mit Auftakt, also dem einen Grundsysteme von IV. In v. 1 und 3 einzelner Strophen (5. 6. 10) tritt Mittelreim ein.

Mit 12 beginnt eine andere Strophenform, die sich in einfacher und in erweiterter Gestalt darstellt. Erstere, durch 2 achthebige Langzeilen gebildet, erscheint nur 20, 1 und 2. Variationen

entstehen, indem die Langzeile durch ein Reimpaar ersetzt wird, im 1. Vers (28) oder im 2. (26) oder in beiden (23 dakt. und 24). Weit häufiger aber ist die erweiterte Form, mit einem angehängten dreihebigen klingenden Verse: 12. 16. 17. 21. 27 (mit Binnenreim im 2. Vers; v. 1 hat nur 6 Hebungen, doch ist in der Hs. hinter vloeter pfifer gestrichen, wahrscheinlich mit Unrecht, nur weil es dem Schreiber neben vloeter überflüssig erschien); variiert wird sie durch Zerlegung des Langverses in 2 Kurzverse: 13. 14. 22. Durch Doppelsetzung jedes Verses entsteht 15. Indem der abschließende Dreihebungsvers in 2 Hälften zerlegt wurde, von denen je eine zu einem Langverse trat, entstand 20,3 und 4:

Ez enwart nie baz gestalt danne ich die minneclîchen vant aleine,
mache vrô mich, saelic wîp, lâ tanzen mich an dîner hant vil reine.

Eine Verschmelzung dieser Form mit der gewöhnlichen, unter Ersatz jeder Langzeile durch ein Reimpaar, ist 25. Noch umfänglicher ist die Erweiterung in 18 und 19, soweit die unvollkommene Überlieferung den Bau erkennen läßt; es scheint jede zerlegte Langzeile durch einen dreihebigen stumpfen Vers erweitert worden zu sein.

Für den 3. Leich sind 2 Grundformen aufzustellen, die Strophe von 4 vierhebigen Versen und ihre Erweiterung durch einen fünften dieser Art. Aus der ersteren entstehen andere, indem statt der Gruppierung zu 4 Versen meist die zu zweien eintritt und die Zahl solcher Paare dann zwischen 2 (8. 11. 13, 5—8) und 3 (12. 19. 20) schwankt. Selbst 5 kommen vor, doch ist das letzte daktylisch. In 17 wird ein Paar mit der Grundform verbunden. Die Erweiterung tritt nur einmal (17) auf in ihrer einfachsten Gestalt, nämlich dieser:

4 a
4 a
3 ˘ b
3 + 3 ˘ b.

außerdem zweimal (5, 1—5 und 6—10) in lauter Kurzversen mit

veränderter Reimstellung. Der 1. Teil ist verdoppelt in 7 und 16, der 2. in 2, 3, 6 und 14. Die auf letzterem Wege entstandene Form wird wieder erweitert in 9 und 10, 4—12; diese beiden Absätze entsprechen sich genau bei folgender Ordnung des letztgenannten:

ich bin dîn, du bist mîn,
der strît der müeze iemer sîn,
du bist mir vor in allen,
iemer an dem herzen mîn muost du mir wol gevallen,
swâ man vrouwen prüeven sol dâ muoz ich vür dich
an hübsche und ouch an güete; schallen
du gîst aller contrâte mit tschoie ein hôchgemüete.

Diesem gehen noch einige zweihebige stumpfe Verse vorauf: 10, 1—3.

Dem 3. Leich fehlt ein Hauptbestandteil der beiden zuletzt behandelten, die sechshebigen Verse; er unterscheidet sich ferner von allen anderen durch das seltene Aufeinanderfolgen gleicher Systeme (nur 2 = 3; 5, 1—5 = 6—10; 9 = 10, 4—12).

Erst nach diesen Aufstellungen ist es möglich, das Versmaterial der Tannhäuserschen Leiche zu überblicken. Vor allem fällt da die große Zahl der vier- und achthebigen Verse ins Auge, hinter denen alle anderen weit zurücktreten. Erstere finden sich einzeln nur als erweiternde Zusätze zu einer Langzeilenstrophe, sonst immer in Gruppen von zweien oder vieren und deren Kombinationen. Vereinzelt ist die Trennung in zwei einhebige klingende Verse (V, 20), etwas häufiger die in zweihebige stumpfe. Auch zweihebige daktylische Verse kommen vor, nicht immer paarweise, zum Abschluß der Leiche. Die Langzeilen oder die ihnen entsprechenden Perioden treten nie einzeln auf, sondern immer nur paarweise, wenn auch in sehr wechselnden Gestalten wegen der mannigfachen Gliederung, die sie gestatten.

Hinter diesen beiden Bestandteilen tritt ein dritter sehr zurück, die sechshebigen Verse, die sich auf I, IV und V beschränken, nur in den beiden letzteren häufiger sind; auch sie stehen nie einzeln, sondern zu zweien oder vieren, stets stumpf ausgehend. Von

anderen Versarten tritt noch der dreihebige stumpfe in V, 18 und 19 auf und ist hier wohl als Verkürzung des vierhebigen anzusehen; in VI, 1—3 ist er wie der fünfhebige als vereinzelte Künstelei zu betrachten. Alle anderen kürzeren Verse haben keine Selbständigkeit, sondern sind nur Glieder größerer Perioden. So löst sich die scheinbare Vielheit und Mannigfaltigkeit der metrischen Formen auf in wenige Grundtypen, und diese sind den in den Liedern aufgewiesenen gleich bis auf den Sechshebungsvers, der in ihnen nur als Glied der Langzeile und zwar meist als fünfhebiger klingender erscheint.

Wie die verschiedenen Versformen, lassen sich auch die äußerlich so mannigfaltigen Strophen auf wenige einfache Grundsysteme zurückführen, und diese beruhen auf der Verbindung von zwei gleichen Versen, des vier-, acht- oder sechshebigen, also au der einfachsten Art der Strophenbildung, die überhaupt denkbar ist. Von diesen drei Grundsystemen wird das letzte, abgesehen von der häufigen Verdoppelung, nur wenig variiert. Um so mehr ist dies der Fall bei den anderen, die Variierung ist das eine Hauptmittel der Strophengestaltung, sie geschieht durch Wechsel zwischen stumpfem und klingendem Ausgang, durch Einführung von Mittel-, In- und Binnenreimen und dadurch bewirkte Zerlegung in kürzere Glieder. Das andere ist die Erweiterung, die bei der erstgenannten Art als Verdoppelung oder weitere Vervielfältigung erscheint, aber auch, wie bei den Langversen, in der Hinzufügung eines Kurzverses besteht. Liegt hier das Grundsystem selbst auch nicht mehr vor, so bildet es doch immer den eigentlichen Kern, der sich aus den kompliciertesten Gebilden herausschälen läßt und die verschiedenen Teile zur Einheit zusammenfaßt.

Der Rhythmus dieser wenigen Strophen ist also der alle anderen beherrschende, und ihre Beschaffenheit kommt besonders in Betracht, wenn es sich darum handelt, Tannhäusers Stellung in metrischer und musikalischer Beziehung zu ermitteln, da er offenbar von ihnen ausgegangen ist. Es ist nun schon mehrfach auf ihre Einfachheit und Altertümlichkeit hingewiesen worden, auf

die Verwendung der gepaarten vier- und achthebigen Verse vornehmlich in der Volkspoesie und der ihr nahestehenden Kunstdichtung. Nur die Bildung von Sechshebungsversen scheint nicht auf alter Tradition zu beruhen, in volkstümlicher Dichtung finden sie nur Verwendung in Verbindung mit Vierhebungsversen. Sind sie daher auch als kunstmäßige Weiterbildung anzusehen, so lag es doch für einen Dichter, der nach Abwechslung strebte, sehr nahe, aus dem Vierhebungsvers durch Verlängerung um die Hälfte den aus drei Dipodien bestehenden zu bilden. Das ist denn auch bereits ziemlich früh geschehen; Spervogel beginnt seinen Ton mit einem Paar solcher Sechshebungsverse. Werden sie daher auch nicht geradezu für volkstümlich gelten können, so stehen sie doch den einfachen Formen nicht allzufern, tragen auch kein fremdartiges Gepräge und werden den durch die Beschränkung auf wenige einfache Versarten, durch die primitive und natürliche Strophenbildung hervorgebrachten Eindruck eines engen Anschlusses Tannhäusers an volkstümliche Musik und Rhythmik keineswegs verwischen können. Denn selbst in manchen kunstvolleren Formen haben wir nicht seine eigene Erfindung zu sehen, sondern bereits vor ihm in volkstümlichen Kreisen gebildete und aus diesen übernommene Systeme. So findet sich die im III. Leich mehrfach variierte Strophe, die mit der Moroltstrophe nahe verwandt ist, bereits in einigen alten Liebesliedern (MSF. 3, 7—3, 16) und ist später weitverbreitet im Volkslied unter der Bezeichnung als Lindenschmids- oder Stortebekerton (vgl. Boehme, Altd. Liederbuch S. 463).

Wenn wir diese aus einer selbständigen Betrachtung des Strophenbaus hervorgehenden Ergebnisse mit denen vergleichen, die der Inhalt an die Hand giebt, wenn wir sehen, wie eng dieser mit dem volkstümlichen Tanze zusammenhängt, so werden wir nicht mehr in Zweifel sein dürfen, wie wir die Einfachheit der Form zu erklären haben: die Gliederung eben dieses Tanzes, der Rhythmus des ihn begleitenden Gesanges bot das Vorbild, dem der Dichter im Bau seiner Leiche sich anschloß. Ein natürlicher Rhythmus beherrscht diese ebenso wie die in regelmäßig

wiederkehrenden Strophen verfaßten Gedichte, nur mit dem Unterschiede, daß bei letzteren die Perioden in ein kunstmäßig zurechtgeschnittenes Gewand gekleidet sind, während sie in den Leichen freier und ungezwungener sich entfalten, der Hin- und Herbewegung des Tanzes entsprechend zu zweien sich zusammenschließen. Aber in ihren Grundbestandteilen stimmen Lieder und Leiche überein und weisen zurück auf eine gemeinsame Quelle, auf die Formen und Rhythmen des Volksgesangs.

Thesen.

1.

Muspilli v. 24 kann die starke Form suntîgen nicht auf Grund von Gram. 4,565 beanstandet werden, sie ist vielmehr richtiger als die schwache (Gram. 4,579).

2.

Die von Eckhart (Quaternio p. 42, Commentarii II, 325) erwähnte Heliandhandschrift ist mit dem jetzigen Monacensis identisch.

3.

Neithart hat nie zweisilbigen Auftakt; Haupt lehnt solchen mit Recht ab für 29,36. 49,13. 25,10 (Zeitschr. 13, 167), auch 51,25 ist er durch Änderung von gevriesch in vriesch zu beseitigen.

4.

Daß Goethe das Spiel von Frau Jutten gekannt habe (Ed. Schröder, Vierteljahrsschr. 4,336 ff.), wird namentlich wahrscheinlich gemacht durch Vergleichung der Scene „Zwinger" im Faust mit der Anrufung der Maria durch Jutta (Keller, Fastnachtsp. 935). Wenig wahrscheinlich ist aber, daß die Gretchentragödie als Ganzes von dem Spiel beeinflußt worden sei.

5.

Im Vorspiel 1807 schwebten Goethe bei dem in den Mund des Friedens gelegten Lobe der Arbeit und Thätigkeit (Hempel 11, 95 f.) die inhaltlich verwandten Verse aus Schillers Glocke (v. 307—329) vor.

6.

Περὶ ὕψους XXXIV, 2 (Ausg. v. Jahn-Vahlen S. 53, Zeile 8) ist *ἀλλ' ἐπικείμενα* als späterer Zusatz zu streichen.

Vita.

Natus sum Johannes Carolus Ludovicus Siebert a. d. VIII. Kal. Jul. anni h. s. LXX in vico quodam Pomerano, cui nomen est Lietzow, patre Johanne, matre Emilia e gente Mueller, quos ambos superstites esse gaudeo. Fidei addictus sum evangelicae.

Litterarum elementis postquam quinque per annos et privatim et in scholis publicis imbutus sum, undecimo aetatis anno gymnasium Regium et Groeningianum adii Stargardiense. Maturitatis testimonio vere anni h. s. LXXXIX impetrato philologiae et antiquae et Germanicae operam dedi, per bis sex menses civis universitatis Halensis, per aestatem anni MDCCCXC Tubingensis, inde ab autumno eiusdem anni per sexies sex menses Berolini civibus academicis adscriptus.

Docuerunt me viri illustrissimi Crusius, Diels, Dilthey, Dittenberger, Geldner, Haym, Herzog, Hübner, Keil, Kirchhoff, Paulsen, Roediger, E. Schmidt, Schwabe, Sievers, Stumpf, Vahlen, Weinhold, Wernicke.

Per sexies sex menses seminarii Germanici sodalis fui moderante C. Weinhold, per quater sex menses eius sectionis, cui praeest E. Schmidt, praeterea ut exercitationibus et Graecis et Latinis interessem, Diels et Vahlen benigne mihi permiserunt.

Quibus viris cum omnibus tum Carolo Weinhold, qui non solum institutione sed etiam consiliis benignis me adiuvit, maximam habeo gratiam atque habebo.